

“POR LA PALABRA SE CONOCE LA DIRECCIÓN DEL ESPÍRITU”:  
GAMALIEL CHURATA Y LA VANGUARDIA EN *CHIRAPU* (1928)

*“By the word the direction of the spirit is known”: Gamaliel  
Churata and the Avant-Garde Period in Chirapu (1928)*

ALEX HURTADO LAZO

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS (Perú)

alezh196@gmail.com

**Resumen:** la participación, activa o a través de menciones, de Gamaliel Churata en la revista arequipeña de vanguardia *Chirapu* (1928) marca una pauta de defensa del “arte nuevo” mediante argumentos, pero también creación poética. En este artículo presentaremos las tesis que esgrime para la validación del fenómeno como un momento necesario, para luego poder comprender la propuesta vanguardista en sus poemas “Epopeya del qe buelbe” y “poemas del coyto”. Expondremos una lectura integral de estos textos desde las innovaciones formales que ofrece el vanguardismo del Titikaka y desde la formulación ideológica que implica el *ahayu-watan*.

**Palabras clave:** vanguardia peruana, Gamaliel Churata, *Chirapu*, ahayu-watan, ortografía indoamericana

**Abstract:** The participation, active or through mentions, of Gamaliel Churata during the Arequipa magazine of the avant-garde period *Chirapu* (1928) marks a pattern of defense of new art through arguments but also poetic creation. In this article, we will present the theses he uses to validate the phenomenon as a necessary moment, and then be able to understand the avant-garde proposal in his poems “Epopeya del qe buelbe” and “poemas del coyto”. We will present a comprehensive reading of these texts from the formal innovations offered by the avant-garde of Titikaka and from the ideological formulation implied by the ahayu-watan.

**Keywords:** Peruvian Avant-Garde, Gamaliel Churata, *Chirapu*, Ahayu-Watan, Ortografía Indoamericana

La gesta de las vanguardias históricas peruanas —que nacieron con la *Arenga lírica al emperador de Alemania* (1916) de Alberto Hidalgo, pero tuvieron su apogeo en la década siguiente con obras de mayor consolidación como *Trilce* (1922)— no puede comprenderse en su totalidad si tan sólo centramos nuestra mirada en la producción de poemarios, como generalmente se entiende. La aparición de los números 2 y 3 del dossier *Documentos de literatura* (1994) a cargo de Jorge Kishimoto Yoshimura permitió que se insertara un corpus de textos en prosa bajo el título de “Narrativa peruana de vanguardia”, expandiendo de tal forma los límites que los estudios de este movimiento habían creado para sí. Ya recientemente con la antología *Sitio de la tierra* (2017) de Mauro Mamani podemos añadir los ensayos, breves textos de crítica y apreciación literaria que los mismos creadores publicaban, sea para crear un canon o para desligarse de la tradición, y la correspondencia, espacio a partir del cual organizaron sus redes y compartieron amistad literaria junto a comentarios sobre las lecturas y el contexto en el que se desenvolvían.

Sin embargo, podemos señalar un espacio en el que estos géneros (poesía, narrativa, ensayo, correspondencia e incluso la pintura) se presentaban en toda su amplitud al público receptor del “arte nuevo”. Nos referimos a las revistas, publicaciones periódicas que se constituyen como un medio favorable para la difusión e imposición cultural e ideológica de estos artistas jóvenes. Ante un escenario adverso que descalifica la novedad que traen al campo literario,<sup>1</sup> y que mantiene una hegemonía tanto del saber como del libro, la revista representa el medio adecuado para hacer conocer su propuesta: las pocas páginas que tienen reducen el costo de impresión y se vuelve innecesario un filtro cultural que plantee la posibilidad de descartar sus estilos beligerantes. La apropiación de las máquinas de imprenta les permite profundizar en la exploración de las nuevas formas tipográficas, no sólo en la composición de los textos artísticos, sino en la estructura de la revista misma: una publicación periódica vanguardista se caracteriza por una disposición de los textos que rompa la linealidad formal de las del siglo XIX, aunque aún encontremos una herencia en sus continuadores rupturistas. Por tal motivo, en la delimitación del tiempo vanguardista, cuantitativamente hablando, existe mayor producción de revistas que de libros, sobre todo en las regiones.

Dentro de esta serie de publicaciones, encontramos dos que llaman nuestra atención para el presente artículo y que tienen en Gamaliel Churata un paradigma. Nos referimos al *Boletín Titikaka*, de Puno y órgano del grupo Orkopata, y también a *Chirapu*, vocero del colectivo Los zurdos de Arequipa, dirigido por Antero Peralta Vásquez. La primera de ellas tiene una duración más prolongada, desde 1926 hasta 1930, mientras que la arequipeña cuenta con sólo siete números mensuales que van desde enero hasta julio de 1928. Es debido a su perduración temporal que el *Boletín* logra un contenido de mayor variedad nacional e internacional que *Chirapu*, razón por la que la primera ha captado en gran medida la atención de los investigadores, quienes han producido una amplia bibliografía (artículos, libros, tesis, conferencias) sobre el mismo. Por el contrario, la revista arequipeña ha sido objeto de apenas dos artículos elaborados

<sup>1</sup> Ver *La polémica del vanguardismo* (2001), de Mirko Lauer.

por el historiador Wilfredo Kapsoli.<sup>2</sup> Una mirada hacia las páginas de *Chirapu* nos ofrece un contenido que no ha debido pasar por alto a la crítica del vanguardismo, en la que encontramos poemas, narraciones, ensayos, cartas e ilustraciones que intentan posicionar al fenómeno emergente en una posición privilegiada a través de un acto revolucionario, artística e ideológicamente hablando.

El *Boletín Titikaka* aparece como un vocero de la Editorial Titikaka del grupo Orkopata, que meses antes acababa de publicar el libro *Ande* (1926) de Alejandro Peralta. La difusión y comentarios acerca de este libro aparece en las páginas de la revista puneña, y es mediante este proceso que se configura como una red nacional e internacional, pues participan en las opiniones Luis Eduardo Valcárcel, Juana de Ibarbourou, César Vallejo, José Santos Chocano, Carlos Medinaceli, Héctor Cuenca, Magda Portal, entre otros. La editorial se proyecta continuar con la publicación de libros y anuncia el de Emilio Armaza, *Falo*, poemario que finalmente vería la luz en otra imprenta. Esta pretensión nos permite dar cuenta de la organización de los colectivos de vanguardia, quienes ante un mercado editorial que no apostaba por ellos se avalan como grupo para posteriormente intervenir en la esfera cultural con un respaldo mayor.

Dos años después se gesta en Arequipa, y de mano del colectivo Los zurdos, la revista *Chirapu* (término quechua que refiere un fenómeno natural, sea una lluvia o un arco iris). La información que hay sobre este grupo es muy escasa, e incluso es obviada en la autobiografía de su líder y director de la publicación, Antero Peralta. Luego de una comparación de datos de la publicación, los miembros que podemos confirmar como núcleo de este órgano son, además del mencionado, Víctor Romero y Víctor Martínez Málaga, este último artista que colaboró con una xilografía para ilustrar cada entrega. Surgidos de la efervescencia de izquierda, los participantes de la revista, en estos años de definición ideológica, se afirmarán partidarios del aprismo de Haya de la Torre o del socialismo de Mariátegui.

Como mencionamos anteriormente, Churata tendrá un rol relevante en la revista, pues su participación, a lo largo de los siete números, consta de tres entradas escritas por él y tres menciones. Por tal motivo, en el presente artículo pondremos especial atención a los textos del puneño en esta revista, pues allí pone en práctica el denominado "vanguardismo del Titikaka" a partir de la fundamentación estética realizada en sus ensayos. La participación del autor de *El pez de oro*, según veremos, tiene un especial interés en la funcionalidad del lenguaje, el cual se desarrolla bajo la influencia de la vanguardia mediante la renovación formal e ideológica, además con un reconocimiento de las comunidades indígenas que intentan representar, en este caso, el aymara y quechua. Siguiendo la reflexión de Badini (2010), Churata

---

<sup>2</sup> Los dos artículos son "Prospecto del grupo 'Los zurdos' de Arequipa" (1984) en el número 20 de la *Revista de crítica literaria latinoamericana* y "*Chirapu* (1928): Literatura y política en el Perú" (1990) en el número 4-5 de *América: Cahiers du CRICCAL*. Ambos artículos tienen párrafos similares y presentan ciertos contenidos de *Chirapu*, pero también de la obra de autores que participan en ella. Inexplicablemente, Antero Peralta, el director de la publicación, recibe poca atención.

tenía la capacidad de husmear en el pensamiento contemporáneo buscando grietas en el logocentrismo occidental o zonas de contactos, y en estos espacios críticos elaborar inmediatamente nexos dialécticos con el pensamiento indígena. (26)

Asimismo, lo refuerza Mancosu (2017) al afirmar que “su proyecto apunta a repensar, de manera estructural, la idea de nación a partir de una legitimación de lo indígena” (39). De esta reivindicación de un saber nativo resulta que eligiéramos la frase que da título al presente texto, pues es una afirmación de los compromisos que el escritor asume en esta década de cambios y fundación de nuestra “auténtica” tradición literaria. Al revisar los poemas comprenderemos la confluencia de las propuestas revolucionarias como parte de un proceso de reivindicación latinoamericana en un estallido estético y político clave como es el vanguardismo.

### El “vanguardismo del Titikaka”: Churata y la defensa del “arte nuevo”

La fundación del *Boletín Titikaka* abre una tribuna para la difusión del vanguardismo gestado en Latinoamérica, específicamente para la creada en los Andes peruanos. Así, la presencia de poetas como Alejandro Peralta, Emilio Armaza, Inocencio Mamani o Carlos Alberto González conforma un panorama importante de la denominada vanguardia andina. Además, la difusión de los nuevos creadores como Jorge Luis Borges, Magda Portal o Pablo de Rokha en la región sureña permitió que la legitimidad del vanguardismo se asentara en esta área. Así, el rol de Churata en tanto director de la publicación, además de ser guía y maestro de los Orkopata, es el de un propulsor del cambio de paradigma estético y político nacional.

Su participación, sin embargo, no se termina allí, sino que realiza una airada campaña a través de sus diversos ensayos. Así, en *El pez de oro* (2012) podemos encontrar planteamientos que afirman su fe en el movimiento que representa:

Excluyo naturalmente de este juicio al Vanguardismo del Titikaka (el hecho más curioso e insólito de la Literatura del Perú en los últimos tiempos, según L.A. Sánchez), que de “vanguardista”, en el sentido europeo, tenía pocas, o ninguna, condescendencias. Eran literatura y movimiento de entraña hominal, de adhesión humana, más allá de las inverecundas cofradías que nos atahonan. (170-171)

Con “Vanguardismo del Titikaka” Churata se está refiriendo a los Orkopata antes que a lo que se denomina “vanguardismo andino”. Pero cabe tomar en cuenta que reconoce, por lo menos, dos contenidos que influyen la génesis de su escritura, esto es, la herencia de su par europeo y, sobre todo, el sentir del hombre nuevo liberado de la prisión del régimen estético anterior a ellos, es decir, estas “inverecundas cofradías que nos atahonan”.

La aparición de *La torre de las paradojas* (1926), poemario de César Atahualpa Rodríguez, permitió la reflexión de Churata sobre el momento

vanguardista, aunque no necesariamente sobre el libro en cuestión, y que más bien sirvió de excusa para tal fin. Para nuestro autor, este fenómeno es resultado del proceso histórico necesariamente determinado por factores endógenos. Es aquí donde vincula directamente al vanguardismo latinoamericano con el tema de la "expresión americana", es decir, que se desarrolla genuinamente por el ser genésico de la América, el cual es azuzado por los desarrollos sociales que reclaman un espíritu nuevo. El despertar vanguardista es, entonces, una actividad biológica, intrínseca del hombre americano, una "honda actividad psicológica despertada por el poeta moderno" (1926: s/p). La estratégica posición de esta alma vanguardista permitirá que, en primer lugar, el movimiento tenga un alcance continental de acuerdo con las afinidades ideológicas y poéticas de cada artista y, en segundo lugar, abre el camino para una reivindicación de lo que denomina "americano" o "indoamericano".

Es en *Chirapu* en donde Churata hará una manifestación de la estética vanguardista, pero también donde la defenderá a través de un beligerante ensayo: "Fragmentos de una carta" (*Chirapu* n.º 4, 1928c), es el título que se elige para este texto. Originalmente es una carta dirigida al director de la publicación, Antero Peralta, y el contenido publicado está seleccionado por Víctor Romero. La misiva se origina a partir de un artículo publicado en el número anterior por Jorge Núñez Valdivia, "El rinorranguismo<sup>3</sup> indigenista" (*Chirapu* n.º 3, 1928), cuya crítica central, y que entra en consonancia con otras aseveraciones como la de Rómulo Meneses, radica en la carencia de un aparato económico de vanguardia por parte de la fila de intelectuales que aparecen en esta década. Aún más, minimiza la importancia del momento estético que están llevando a cabo: "Nuestra época, compañero Churata, demanda una reforma más de fondo, económica, y no meramente apariencial" (2).

La alusión personal motiva la respuesta de Churata y tiene a Peralta como intermediario. Este ensayo comenzará por unificar las revoluciones que se viven en los distintos flancos de la realidad y terminará con el cometido principal de todas éstas: la reivindicación del indígena americano. El fenómeno vanguardista continúa tomando formas naturales, pues para nuestro autor es una actividad biológica en tanto supone un afloramiento del espíritu humano debido a las condiciones sociales en las que viene a aparecer. Asimismo, califica a éstas como una problemática continental que afecta los diversos niveles de la vida. En tal sentido, realizar un diagnóstico del problema de uno sólo de estos aspectos, como por ejemplo la economía, aislándolo de las otras manifestaciones humanas, sólo arrojaría un resultado equívoco que posibilitaría la permanencia de las mismas estructuras que la vanguardia buscaba erradicar. Fundamenta esta afirmación basándose en un determinismo geográfico y biológico: "Entiendo que es cosa resabida que la lengua de un pueblo, como su propio producto agrario, son resultados metereológicos [sic], ya que atribuirlo a influencias suprahumanas sería negar la misma composición del espíritu que viene a ser, lógicamente, lo que es el aire que lo engendra" (4). Es, por tanto, la unidad espiritual la que favorece esta interrelación entre expresiones tan disímiles como la agricultura y

---

<sup>3</sup> El término correcto sería ringorranguismo; es decir, el sentido del texto abordaría lo superfluo del indigenismo.

la lengua. En tal sentido, existe una conexión entre los factores “aparienciales” que menosprecia Núñez (entre ellas la reforma lingüística y la poesía vanguardista) y la economía. Churata se encarga de colocar a estas dos disciplinas en una misma balanza, pero también de caracterizarlas como una producción localmente situada, es decir, propiamente latinoamericana. El arte y la economía, en ese sentido, tienen que ser de “entraña hominal”, un resultado de la búsqueda que se hace necesaria para evadir las taras españolas que se impregnaron desde el colonialismo: “Si bregamos por llegar a un tipo propio, geográficamente propio, de política, habría que averiguar por qué no habemos derecho saneado para escarbar un tipo de expresión, también geográfico” (4).

Entonces, luego de establecidas estas equivalencias de valor e importancia entre las problemáticas de América, procederá a defender las expresiones humanistas, esto es, el arte, pero sobre todo la revolución lingüística, como propuesta en desarrollo para la liberación continental y de raíz indígena. El ensayo de Núñez critica al *Boletín Titikaka* por carecer de importancia, sobre todo por “la inactual reforma de nuestra ortografía” (2). La propuesta de la “ortografía indoamericana” de Francisco Chuquiwanka Ayulo se revela en el *Boletín* con un manifiesto en el número de diciembre de 1927. Sin embargo, esta intención se vislumbraba desde antes en la publicación: en el primer número se usa el “Titicaca” para convertirse a la forma que adoptará hasta el final: “Titikaka”. Este cambio, influido por Chuquiwanka, lo fundamentará en el manifiesto mencionado. De igual forma podemos observar la importancia del lenguaje en el letrero final de la edición de agosto de 1927, que adopta una frase del Inca Garcilaso: “Pues soy indio, yo escribiré como indio!”.

La “ortografía indoamericana” se sustentará en tres puntos esenciales: cada letra representa un sonido invariable, cada sílaba no debe tener más de una vocal y cada palabra se escribe como se pronuncia. Esta opción, entonces, buscará esencialmente captar el núcleo lingüístico de América, es decir, la expresión andina. La defensa de Churata valida esta propuesta como una continuación de los esfuerzos de González Prada, pero también sobre el principio de que la mayor cantidad de población, en este caso la indígena, puede y debe determinar la orientación que el lenguaje debe seguir. Además, esta teorización lingüística entrará en consonancia con los postulados vanguardistas que se encuentran en boga: “Entonses me qonbensí que qwando los pensamyentos estaban ejspresados qon toda qlaridad i presisyon, en frases artístiqamente sinseladas, no era nesesarya la puntwasyon” (Chuquiwanka, XXV). La supresión de los signos y las mayúsculas durante la escritura, sea esta poética, narrativa o ensayística, es una de las mayores conquistas formales de esta generación, pero también el punto más álgido para la crítica, que encontraba un sinsentido en esta característica. Churata, por tanto, y volviendo al ensayo de *Chirapu*, tendrá en consideración que esta ortografía “tiene trascendencia histórica, pedagógica i estética i no ha de tenerla económica?” (1928c, 4). Hechas estas aclaraciones sobre la vanguardia de Gamaliel Churata, procederemos a revisar los dos poemas con los que colabora en las páginas de la revista arequipeña, en donde pone en práctica el “arte nuevo”.

## "Epopeya del qe buelbe" y las dinámicas del *chullpa-tullu*

El primer poema que aparece en el número uno de *Chirapu* pertenece a Churata, y la sola lectura del título permite una aproximación al formato y contenido vanguardista que nos quiere presentar: "Epopeya del qe buelbe" (1928). Nos remite, en primer lugar, al aspecto genérico al que hace alusión: la epopeya remite a la escritura en verso, al tratamiento de un tema trascendental y a concentrarse en un personaje heroico o de virtudes exaltadas.<sup>4</sup> Pero también capta la atención el uso del lenguaje, esto es, debido a la adaptación de la ortografía propuesta por Chuquiwanka, de las cuales cumple dos de los tres pilares en los que basa su teoría: cada letra representa un sólo sonido, razón por la que se obvia la "u" del "qe" por no producir ningún tañido; además, cada palabra se escribe de acuerdo a su pronunciación, y si tenemos en cuenta la forma americana de hacerlo, no existe diferencia entre la dicción de la "b" y "v" en palabras como "vuelve".

A propósito de la vanguardia, como señala Luciana del Gizzo (2017),

aunque quisieran romper con su pasado inmediato, su propósito era volver a una situación anterior en la que el arte participaba de la vida, un edén futuro donde no solo la sociedad burguesa no existía, sino tampoco las instituciones intermediarias, como la religión y el Estado. (36)

Es decir, sacar a la poesía del torremarfilismo modernista para insertarla al desarrollo social e histórico en el que desempeñará un rol activo: el poeta deja los escenarios y pasa a la dirección del pueblo que lo lee. He aquí, además, el interés de estos artistas por ejercer un papel intelectual a través de sus escritos ensayísticos, como lo vemos en los contenidos de las revistas. A partir de esto, comprendemos mejor el vínculo directo entre la composición artística en el poema y la muerte de su joven hijo, Teófano.<sup>5</sup> La trascendencia de este funesto hecho se deja observar en la gran cantidad de escritos sobre él que hace Churata, sea en cuentos o poemas, pero también en la creación de otros autores como Inocencio Mamani con su "Teofanoj qutimunka". Volviendo al texto que nos interesa, el primer verso, escrito en aymara, "teofano ña qutimunkaña" y que significa "Teófano ya volverá", nos sitúa en este contexto y nos anticipa el sujeto de la epopeya y la acción que ejerce el mecanismo del poema: el retorno de la muerte.

El investigador que más se ha detenido en el análisis de este poema ha sido Mauro Mamani; por tal motivo, expondremos cuáles han sido sus lecturas para poder complementarlas a través de nuestra propuesta de análisis. En *Ahayu-*

---

<sup>4</sup> Debemos considerar que este referente, es decir, la epopeya, no escapa de la producción de otros vanguardistas como los chilenos Pablo de Rokha con su *Epopeya de las bebidas y comidas de Chile* o "La epopeya de Iquique" de Vicente Huidobro.

<sup>5</sup> El nombre que Churata le otorga a su hijo continúa evidenciando este diálogo entre la tradición occidental y la andina, como se resalta en *El pez de oro*. La etimología griega del mismo nos da luces para la interpretación del poema: *theos* indica divinidad, mientras que *-phalnéin* como elemento compositivo indica alumbrar, hacer visible en la oscuridad. Teófano es, por tanto, un ser divino que alumbra como sujeto astral.

*watan* (2013) resalta el uso de la “ortografía indoamericana”, el tema de la muerte del hijo y la firme esperanza del retorno. Sobre el trabajo a nivel formal, señala el uso de las mayúsculas como paso para hiperbolizar las acciones y las minúsculas para desarrollar el tema; además anota la ausencia de puntuación y el juego con el espacio en blanco. A nivel de contenido, pone énfasis en el retorno de la muerte y en los sujetos que intervienen: hijo ausente - padre que canta - comunidad que oye. Lexicalmente, añade, se incluyen referentes andinos y frases aymaras; también señala la inserción de palabras técnicas que generan una heterogeneidad que “da cuenta de una expresión misturada” (43).

En un estudio posterior centrado en la poesía de Inocencio Mamani (2017), el mismo catedrático se refiere a este poema:

En la poesía tiene esa misma orientación, así en el poema “Epopeya del que buelbe” (1928), desarrolla la idea de que su hijo Teófano volverá. Tiene el aliento de la fe en la espera y para ello juega con la página en blanco, dando el sentir de que la espera es larga e infinita. Esto tiene sustento porque dicho juego cenestésico transmite la sensación de la aparición de su hijo en la distancia de los horizontes abiertos, en ese sentido, Teofanoq asoma como la aparición del sol. (39)

A pesar de que ambas lecturas son breves, destacan los aspectos más relevantes del poema, principalmente su carácter formal y la temática. En este apartado observaremos el texto como una creación orgánica del pensamiento de la *chuklla*<sup>6</sup> de Churata y en consonancia con las conquistas de la vanguardia del Titikaka.

Como anota Mamani (2015), la concepción organizadora del mundo para Churata está anclada con el categorema del *ahayu-watan*,<sup>7</sup> “una filosofía del estar, por lo que es imposible irse cuando uno está, en tanto están en un pasado que no pasa, un tiempo siempre actual pero con sustancia de un pasado vivo” (117). En este sentido, se cuestiona en la dimensión temporal la linealidad histórica para plantear una circularidad: un retorno constante del pasado en el presente. Cobra sentido, para un lector afincado en la occidentalidad, la propuesta filosófica del *Chullpa-tullu*.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Según el “Guion lexicográfico” de Churata es una voz quechua y aymara que indica “choza”.

<sup>7</sup> Paola Mancosu (2017) comprende al *ahayu* como “uno de los componentes anímicos que integran a la persona, según la visión andina aymara” (40), resaltando de este modo su americanidad. Asimismo, le atribuye, basándose en la teorización de Churata, la función de “semilla de germinación que posibilita el movimiento vital” (42), lo que la caracteriza como un ente dinámico y que asume una dimensión colectiva desde sus facetas epistémica, lingüística, literaria y cultural.

<sup>8</sup> Sobre *chullpa*, *chullpar* y *chullpa-tullu*, Usandizaga (2005) añade: “Estos conceptos apuntan a las figuras de los muertos y a sus lugares como lección de vida y de inmortalidad, como semillas que al arder generan la vida y que controlan la sabiduría ritual y el arte” (248). De esta manera, la investigadora no desvincula la concepción teórica vinculada a la experiencia vital con la expresión creadora y artística que Churata observa en la América. La idea del *chullpa-tullu* como semilla que genera vida será de especial importancia para él en su argumento sobre la posibilidad de una literatura auténticamente americana esbozada en *El pez de oro*. A propósito de estas propuestas de nuevas concepciones de lo existencial, social y artístico a través de los mitos y símbolos en Churata, ver Usandizaga (2019) en bibliografía.



Churata define a esta última en su "Guión lexicográfico" como "el esqueleto, mas el esqueleto vivo" (*El pez de oro*, 2012: 982). Esto es, la cancelación de la muerte para aquello que se consideraba como tal. La supresión del fin del ciclo vital se muestra acorde con este estar en el presente que se manifiesta a través del *ahayu-watan*. Aún más, se realiza una anulación del cuerpo como factor necesario para asegurar la supervivencia, pero enfatiza la importancia del vínculo perfecto: el amor. De esta manera, si el "hombre deja de respirar, pierde las facultades digestivas, de movimiento, y finalmente queda yerto en un ataúd de cuatro planchas" no implica la desaparición del sujeto en este mundo, sino que "está más vivo que nunca; porque se está vivo en el corazón, en los oídos, en el paladar, en el hígado, en el cerebro, de las personas que, realmente, nos amaron" (Churata, 2014: 215).

Entonces, la supervivencia en este mundo resulta un proceso que abarca tres etapas: la descorporeización, la persistencia del recuerdo y el retorno para la permanencia en este mundo. Por tal motivo, según Churata, "aquí nadie ha muerto" (2012: 333). De igual modo, esta categoría puede ser válida para periodos históricos: "Aplique usted este principio a la historia, a eso que se llama historia; y hablemos después de pueblos nuevos e ideas nuevas" (333). En este punto se reafirma la idea, también señalada por nuestro autor, de que se puede ser moderno siendo muy antiguo: la novedad, ideológica, estética, lingüística, económica, estuvo siempre allí, en el gen americano. De aquí desprendemos que, en dos sentidos, el estético de la vanguardia y el filosófico de la no-muerte, son auténticos del mundo andino y se mantuvieron desde tiempo atrás. Así, "Epopeya del qe buelbe" conjuga estos dos momentos que configuran el principio del "arte nuevo".

Para iniciar el análisis de este poema, lo transcribimos como se presentó en el primer número de *Chirapu* de enero de 1928:

#### Epopeya del qe buelbe

Teofano ña qutimunkaña  
tambyen mi braso se ajito  
llena de amor bibro mi qarne  
dije mis palabras  
mi oydo se alegre

nada mas fwerte que su jesto  
nada mas noble qe su vos  
nada mas blanco qe su jubilo  
ni mas destelloso  
qe el derroche de estrellas  
en el silenyo de su peregrinasyon

yo le e visto junto al fwego del sol  
le e toqado en la syerra  
segi los rritmos de su pisada astral  
mis sentidos le persigen qomo sinco lebreles  
SE PONE SORDO Y ORONDO EL PLANETA DE

## QONTENERLO

tanto le pesa asi los silbos matinales  
qomo el pesar de mis parpados

esta en mi aora  
byene sonando en su qaraqol antiwo  
¡lo beo!

¡lo beo!

¡lo beo!

mi sensible entusiasmo lo absorbe

qomo un timido tremor de qwerdas  
se diluye en armonya ipnotiqa

no le ban a nombrar nunca mis labyos  
pero lo syento qe se aserqa  
¿de su apostura melodyosa  
nadye qonserba algun recuerdo?

ESTA EN EL BISEPS ¡se alegra! ¡tyene ambre!  
i esta brutalidad qe perfora mi qanto  
¿NO ES DE EL?

Qomo tengo el deber de rrendirle omenaje  
Mi plebeyo instrumento se rrinde a su majsima  
dimensyon  
una parte de su ser late en mi qanto  
todo yo enbwelto en lus sernida i trabajada  
Soy el ultimo rrincon de su palabra  
I ESTOY DE PYE

mirando insomne la distansya veo qe se anunsysa  
u n r r e s p l a n d o r. (s/p)

Estéticamente, este poema nos presenta una renovación en dos niveles: el lingüístico y el literario, ambos en estrecha vinculación. Como hemos mencionado ya, el uso de la ortografía indoamericana es la característica más visible en una primera lectura. Para Churata, “la ortografía indoamericana de chuqiwanka viene del INKARIO que no es reversible sino inmanente” (Chuqiwanka, 1927: s/p); es decir, la vuelta de mirada hacia el “pasado” del incanato no es tal, sino que permanece en nuestro presente. La circularidad temporal es la responsable que tal aparato fonético tenga total vigencia para el proyecto del ahayu-watan. En tal sentido, la propuesta de Chuqiwanka es revolucionaria porque restituye el ideario andino que no había sido suprimido, sino que lo evidencia ante los lectores occidentales como un *chullpa-tullu*. Es el retorno de un gen lingüístico propio de indoamérica del cual se vale el ideólogo para sustentar su propuesta. Y si bien esta teoría sirve para la renovación de la lengua, también toma parte en la prédica vanguardista; por ejemplo, sobre la herencia vanguardista de la indiferenciación en la escritura entre mayúsculas y minúsculas, sentencia Ayulo (1928): “Respejto a las mayúsculas, [...] muchas

beses sólo por el ámbito qonsiderábamós qomo muy fundadas i nesesaryas algunas qosas"; y sobre la eliminación de la puntuación, añade: "Entonses me qonbensí qe qwando los pensamyentos estaban ejspresados qon toda qlaridad i presisyon, en frases artístiqamente sinseladas, no era nesesarya la puntwuasyon". Es en estas precisiones que los vanguardistas del Titikaka encontrarán el fundamento teórico para su escritura.

Sin embargo, encontramos también una postura útil en el "septenario" (1927) de Churata:

Vallejo concede demasiada importancia al documento sin ocuparse del fenómeno [...] antes que apollinaire está simmias el alejandrino y antes que mallarmé y el superrealismo salomón y joel en literatura isrraelita y anterior a tolstoy es el comunismo agrario de los inkas etcétera lo de nunca acabar. (s/p)

Nuevamente es el *ahayu-watan* quien concede la permanencia del germen vanguardista en nuestro Ande y en el mundo: ninguna idea, ningún hombre ha desaparecido de este lugar, sino que permanecen aquí, y son activados de acuerdo con el contexto en el que se desenvuelven. Éste es el motivo de su cuestionamiento a las "ideas nuevas", o a la denominación del "arte nuevo": es una cuestión de permanencia, el vanguardismo es también un *chullpa-tullu*. Y confirma las raíces de este movimiento, además de validar la propuesta estética de su generación: "el vanguardismo es aborígen, y, por tanto, popular, infiere a la masa, y es socialista o socializante" (Churata, 2014: 93). Para asediar este poema lo dividiremos en tres fragmentos: el primero, "Reconocimiento del héroe", que va del verso 1 hasta el 18; el segundo, "Fusión", del 20 al 24; y el tercero, "Chullpa-tullu", del 25 al 41.

Este primer momento en el poema se abre con la presencia de lo ausente, en este caso, Teófano. El "ña qutimunkañá" en aymara señala la acción a realizarse a lo largo del texto: "ya regresará", una esperanza que se irá desarrollando paso a paso sustentado en el principio del *ahayu-watan*. La disposición espacial de este verso, además de sustentado por el resto de la estrofa, nos permite afirmar que es una invocación en palabras del sujeto poético: "dije mis palabras/ mi oydo se alegró". Luego de presentada la multiplicidad de sensaciones dispuestas por el emisor, y reforzado su deseo con el vínculo del "amor" como impulsor de su ser, procederá a presentar al sujeto que retorna, cargándolo de significaciones positivas: fuerte, noble, blanco, destelloso; además, le otorga una dimensión astral: "le e visto junto al fwego del sol"; "su pisada astral", "SE PONE SORDO I ORONDO EL PLANETA/ DE QONTENERLO" (s/p). Esta representación positiva y majestuosa/poderosa, en sintonía con el amor que lo llama a retornar, incentivan a cumplir el proceso invocado.

El segundo momento, "Fusión", aunque corto, permite comprender el proceso del que Churata nos hablaba. "El ego del padre constituirá en el hijo una célula genésica que éste deberá transmitir en las mismas condiciones que con él cumpliera su progenitor" (2012: 333), menciona. Y, sin embargo, podemos invertir esta sentencia dada la congruencia entre el "ego" del padre y el del hijo:

Teófano también puede vivir en Churata. Volviendo al fragmento, el tiempo de la acción cambia, pues ya no es una apreciación ni una retrospectiva, sino un sentir en el presente: “esta en mi ahora”. La disposición tipográfica del “¡lo beo!” simula el movimiento que sigue el *ego* de Teófano, quien es “absorbido” por el sujeto poético. A partir de este momento, estamos en presencia del chullpa-tullu.

Para aquel momento, que hemos titulado “Chullpa-tullu”, conviene seguir esta idea que expresa Churata en *El pez de oro* (2012):

Acá se podrá comprender que el muerto vive en el arrullo de quien le ama, desde cuyos ojos seguirá admirando la luz, con cuyas voluptades vivirá la embriaguez de la sangre, en cuyos labios besaré, y sintiendo a diario en la profundidad del vértigo la garra de oro de su inmortalidad, desde esos ojos podrá llorar... (331)

El puneño plantea entonces una unificación entre el “ego” del ser por venir y el receptor que le ama y que le invoca a través del recuerdo. Hay, así, un vivir del uno a través del otro, lo que implica una dependencia tanto fisiológica como emotiva o sentimental. Esto es lo que sucederá en el último segmento, pues se actualiza este estar en el sujeto a través de expresiones que sitúan una corporalidad: “ESTA EN EL BISEPS”; o mediante las sensaciones o sentimientos: “¡se alegra! ¡tyene ambre!”, “una parte de su ser late en mi qanto”, “soy el ultimo rrincon de su palabra”. Esta pervivencia en el recuerdo supone una continuidad del presente, es decir, que el “ego” de cada uno no se cancela, sino que permanece aquí y ahora; de igual modo sucede con el “ego” de la estética vanguardista, y es por tal que se produce una confluencia de propuestas que permite leer el texto con fluidez. El “resplandor” que se anuncia al finalizar el poema, expresión máxima de un astro o cuerpo luminoso como fue catalogado Teófano en los primeros versos, logra concretar esta atmósfera positiva, generada por la reinsertión del héroe de la epopeya al espacio del que había sido relegado con su ausencia corpórea.

### El trino de los “poemas del coyto”

El segundo número de *Chirapu* incluye una nueva entrada de Gamaliel Churata, titulada “poemas del coyto”. Enmarcado y ocupando el 70 por ciento de la página, el texto vuelve a llamar la atención por el uso de la ortografía indoamericana; mucho más al notar que el artículo que lo acompaña, de Víctor Romero, tiene a esta propuesta como eje de su reflexión. Estos poemas tienen, para la crítica contemporánea, una recepción menor. Nuevamente, es Mamani (2013) quien nos da una lectura del texto, aunque breve:

En este poema, las metáforas vanguardistas son más inesperadas. Así, tenemos una ansiedad rectangular, la memoria se empapa de sudor, rectangular el instante, rombos de transparencia, luces líquidas que se revientan. Todo el acto sexual se vuelve geométrico. Estructuralmente, se divide en tres grandes apartados: un antes del acto sexual, el momento del acto sexual mismo y un después del coito, que se despierta en un mundo

de maravilla asistido por la insinuante concepción, por el nacimiento de una nueva vida, luego del intenso acto de concepción. (43)

Como podemos ver, antes que una lectura atenta de los versos, el investigador manifiesta apreciaciones sobre el mismo. Ante esto, propondremos una lectura del texto atendiendo a las particularidades del pensamiento churatiano que hemos revisado para el poema anterior.

El poema, aparecido en el número dos de *Chirapu* de febrero de 1928, es el siguiente:

poemas del coyto

1  
ansyedad rejtangular definitiva del maravilloso instante  
no engullo su warne ni deseo triturarla  
el sol i yo aqarisyamos su distansya  
mis manos qonserban el rreqwerdo  
de sus bestyales desnudeses y sus pupilas ajtivas

LA MEMORIA SE EMPAPA EN EL SUDOR LEJANO DE SU  
QWERPO

¡qomo todo tyene el alito la pulsasyion el ritmo  
rejtangular definitibo del maravilloso instante!

2  
bino la susesyion de rrostros futuros  
atrabesando el timpano en el byento i la fyebre  
bwueltos tyerra bolqanika  
disparada al bertise de la boluntad!

ella ubo de abrirse plasida  
en rrombos de transparensya birjen  
myentras le undyan qolerika florasyon  
mis rrojos qandentes

3  
lwego la mañana el chispaso la estrella  
REBENTASON DE LUSES LIQIDAS  
bolqanes de estomago irbyente  
    lo nwebo  
    lo unico  
    lo impensado  
bos qe arranqa de infansya  
i en el embryon se abre el pajaro qe trina. (4)

En cuanto a la estructura formal, la división que el autor realiza se da en tres momentos identificados por los números 1, 2 y 3. Seguiremos esta fragmentación

para poder identificar el desarrollo de nuestra lectura. La totalidad del poema centrará su atención al acto sexual, como lo señala el título; sin embargo, no lo verá como una actividad con un fin erótico únicamente, sino como una posibilidad de renovación y afirmación a través de la concepción, no sólo genéticamente humana, sino también artística.

El primer fragmento, “1”, tiene como eje de articulación el anhelo del sujeto poético por el ser amado. En ese sentido, se mantiene latente un deseo puesto en juego por el recuerdo de aquel “marabilloso instante”, el cual se manifiesta por una “ansiedad rejtangular”. Esta metáfora cubista, que encuentra su eco al finalizar éste y además en el siguiente fragmento, añade una nueva forma de leer las expresiones eróticas en el Ande. Evita, así, una referencialidad directa con el paisaje, como se acostumbraba con la literatura indigenista, plasmando una abstracción latente en el sentir nativo, cuestión que se fortalece con la ortografía, sea en forma como en sonido. Aquí existen dos tipos de marcas que destacan: la primera pone énfasis en la lejanía que separa a estos dos personajes (“el sol i yo aqarisyamos su distansya”, “rreqwerdo”, “MEMORIA”, “LEJANO”), mientras que la segunda repara en la caracterización del ser amado (“marabilloso instante”, “bestyales desnudeses”, “pulpas ajtibas”). Dichas marcas refuerzan el sentido del deseo, pero también advierten de un suceso ya realizado.

Así, la “susesyon de rrostros futuros” nos introduce en el segundo fragmento, “2”, en el que se pondrá en marcha el recuerdo, sustentado en el cambio de la acción del verbo: “ubo”, “undyan”. La multiplicidad de imágenes que proyecta esta sucesión de rostros del futuro nos inserta en una vorágine visual pero también sensorial que se complementa en esta estrofa, a través del “byento i la fyebre”, la “tyerra bolqaniqa”, y el disparo al “bertise de la boluntad”. Este último verso es importante para la continuidad del poema, pues este disparo al vértice de la voluntad implica una anuencia completa por parte del ser amado para satisfacer el deseo que ya había sido explayado en el primer fragmento. Así, cobra sentido el que “ella ubo de abrirse plasida” ante el sujeto poético que “le undyan qoleriqa florasyon/ mis rrojos qandentes”. Nuevamente, el aspecto sexual es vinculado a una metáfora cubista y vanguardista: el placer es recibido por ella “en rrombos de transparensya birjen”, esta vez corporizando las figuras geométricas y, a la vez, abstrayendo los rasgos de la mujer. la comprensión de este momento de placer no se concreta en sí misma, sino que persigue una finalidad que se concreta en el siguiente momento.

“3” nos regresa al presente, esto es, “lwuego la mañana”, el momento futuro al acto sexual del segundo fragmento con la llegada de un nuevo ser a partir de la concepción. Esta última parte clasifica al mismo sujeto futuro de dos maneras que se complementarán: la primera, como un ser luminoso (“chispaso”, “estrella”, “LUSES”, “bolqanes”, “irbyente”) y la segunda como un niño, a partir de la imagen del embrión y de la “bos qe arranqa de infansya”. Recordemos que esta configuración lumínica, e incluso astral, se dio en el poema “Epopeya del qe buelbe” al caracterizar a Teófano, lo que implicó una carga positiva; de igual manera podemos atribuir esta valorización al sujeto que nace luego del coito. Además, la figura del infante adquiere tres adjetivos que permiten una apertura de significados para este suceso: “lo nwebo/ lo uniqo/ lo impensado”. ¿Podemos,

entonces en este poema, hablar del origen de un arte nuevo? Creemos que sí, puesto que la propuesta vanguardista reivindica una literatura activa en la vida, que nazca de ella; pero sobre todo por la imagen de la distancia entre el sujeto poético y "ella", a quien podemos sindicar como el arte, que se mantenía lejos y en el recuerdo de un momento que ya habíamos advertido en la cita de Luciana del Gizzo, es decir, al "propósito [de] volver a una situación anterior en la que el arte participaba de la vida". El fugaz encuentro entre el poeta y el arte generaron esta nueva creación impensada y única, el arte de vanguardia andina. Pero también alimenta esta idea, para nosotros, el concepto del trino: "i en el embryon se abre el pajarito que trina". Con *El pez de oro*, Churata remite al trino como principio del lenguaje, pero también del humano: "Los idiomas vienen de un tiempo de trino: el de lactancia del Pithecanthropo" (153). Entendemos también, entonces, que el ser originado del coito iniciará un lenguaje con reminiscencias genésicas, esto es, un lenguaje propio de América. Recordemos también que la búsqueda de una literatura auténtica coincidirá con la postulación de la vanguardia andina como tal producto. En este sentido, los "poemas del coyote" no rememoran sólo a la concepción de un ser humano luego del acto sexual, sino a éste como una experiencia placentera, de satisfacción de los deseos, pero también con una apreciación estética que posibilitará la emergencia de un arte nuevo.

Como hemos observado a través de estos tres momentos de la vanguardia de Churata en la revista *Chirapu*, estamos frente a una propuesta que postula una organicidad en la renovación de sus paradigmas. Así, la postura estética se complementa con una actualización lingüística, pero también epistemológica, a través de la ortografía indoamericana y la filosofía del *chullpa-tullu*. La revolución lingüística que se propone desde los Andes posibilita la aparición de una Literatura auténtica, nacional, pues, hasta ese momento, "la única patria de esta Literatura Americana [era] el idioma español" (Churata, 2012: 180). Sin embargo, esta actualización formal carecería de valor sin un sustento epistemológico, por lo que la filosofía del *chullpa-tullu* y del *ahayu-watan* que propone nuestro autor juega un rol necesario en el proceso de la vanguardia y de la experimentación artística que presenta en *Chirapu*.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADINI, Riccardo (2010), "La hermenéutica germinal de Gamaliel Churata", en *Resurrección de los muertos*. Edición y estudio introductorio de Riccardo Badini. Lima, ANR, pp. 23-38.
- CHUQUIWANKA AYULO, Francisco (1927), "ortografía indoamericana", en *Boletín. Editorial Titikaka*, diciembre 1927, s/p.
- CHUQUIWANKA AYULO, Francisco (1928), "ORTOGRAFÍA INDOAMERIQANA", en *Boletín Titikaka*, vol. II, n.º XXV, s/p.
- CHURATA, Gamaliel (1926), "panoramas de america. *La torre de las paradojas*", en *Editorial Titikaka. Boletín*, diciembre 1926, s/p.

- CHURATA, Gamaliel (1927), “septenario”, en *Editorial Titikaka. Boletín*, mayo 1927, s/p.
- CHURATA, Gamaliel (1928a), “Epopeya del qe buelbe”, en *Chirapu*, año 1, n.º 1, p. 2.
- CHURATA, Gamaliel (1928b), “poemas del coyto”, en *Chirapu*, año I, n.º 2, p. 4.
- CHURATA, Gamaliel (1928c), “Fragmentos de una carta”, en *Chirapu*, año I, n.º 4, pp. 3-6.
- CHURATA, Gamaliel (2012), *El pez de oro*. Edición crítica de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra.
- CHURATA, Gamaliel (2014), *Textos esenciales*. Tacna, Korekhenke.
- GIZZO, Luciana del (2017), *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Buenos Aires, Aluvión.
- KAPSOLI, Wilfredo (1984), “Prospecto del grupo ‘Los Zurdos’ de Arequipa”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 10, n.º 20, pp. 101-111. DOI: <<https://doi.org/10.2307/4530162>>.
- KAPSOLI, Wilfredo (1990), “*Chirapu* (1928): Literatura y política en el Perú”, en *América. Cahiers du CRICCAL*, n.º 4-5, pp. 251-259. DOI: <<https://doi.org/10.3406/ameri.1990.988>>.
- LAUER, Mirko (1982), “La poesía vanguardista en el Perú”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 8, n.º 15, pp. 77-86.
- LAUER, Mirko (2001), *La polémica del vanguardismo*. Lima, Fondo Editorial de la UNMSM. DOI: <<https://doi.org/10.2307/4530042>>.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2013), *Ahayu-watan. Suma poética de Gamaliel Churata*. Lima, Pakarina.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2015), “Ahayu-watan: una categoría andina para explicar nuestra cultura”, en *Caracol*, n.º 9, pp. 92-127. DOI: <<https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v1i9p92-127>>.
- MAMANI MACEDO, Mauro (2017), “Inocencio Mamani: un poeta quechua en el *Boletín Titikaka*”, en *Entre caníbales*, año I, n.º 5, pp. 35-54.
- MANCOSU, Paola (2017), “El ahayu americano. Ontología y política en la literatura de Gamaliel Churata”, en *Casa de las Américas*, n.º 288, pp. 38-51.
- NÚÑEZ VALVIDIVIA, Jorge (1928), “El rinorranguismo indigenista”, en *Chirapu*, año I, n.º 3, pp. 2-3.
- USANDIZAGA, Helena (2005), “Cosmovisión y conceptos andinos en *El pez de oro* de Gamaliel Churata”, en *Revista Andina*, n.º 40, pp. 237-260.
- USANDIZAGA, Helena (2012), “Introducción”, en *El pez de oro*. Edición crítica de Helena Usandizaga. Madrid, Cátedra.
- USANDIZAGA, Helena (2019), “Las transfiguraciones reveladoras: metamorfosis clásicas y mitos prehispánicos en la literatura peruana”, en *Mitologías hoy*, n.º 19, pp. 33-50.